# پاساژهای متنی و فضاهای بازشوندهٔ داستانی

## بررسی داستان‌های محمدرضا شمس

روح‌الله مهدی پورعمرانی

**داستان‌های بررسی شده:**

**حوزهٔ کودک:**

۱- عروسی
۲- شیر آب و بشقاب چینی گلدار
۳- خاله لک‌لک
۴- مداد سیاه و مداد قرمز

**حوزهٔ نوجوان:**

۵- من و زن بابا و دماغ بابام
۶- من، منِ کله گنده
۷- من، بورخس، کافکا و باقی ماجرا
۸- دخترهٔ خَل و چل

### مقدمه

اساس کار این نوشتار، بررسی شکلی و محتوایی داستان‌های شمس است؛ یعنی هم آن‌چه به آن نقد ساختاری می‌گویند و هم روشی که به نقد محتوایی معروف است.

روش دیگری که در این نوشتار، مبنای کارقرار گرفته، ترتیب و توالی تاریخ انتشار کتاب‌ها و یا داستان‌هاست. بر این اساس، از نخستین کتابِ نویسنده آغاز کرده‌ام. این شیوه هم به مطالعه و بررسی‌ام نظم می‌دهد که از پرش‌های تاریخی و زمانی پرهیز کنم و هم مطالعه کتاب‌های یک نویسنده به ترتیب تاریخ، روند و روال نویسندگی او را به خوبی نشان می دهد. در این صورت، نموداری به دست خواهد آمد که خط سیر آفرینش متن داستان را پیش روی همه خواهد گذاشت.

مسئله دیگری که جزو توافق‌های ضمنی نویسنده این نوشتار و خواننده‌های آن به حساب می‌آید، تقسیم‌بندی کتاب‌ها و داستان‌های محمدرضا شمس، در دو زمینهٔ کودک و نوجوان است.

در جای جای نوشتار، بر حسب موضوع و نیاز، از ابزارهای نمایشی نظیر جدول و نمودار هم بهره خواهم گرفت.

### الف) داستان‌های حوزهٔ کودک

#### ۱- عروسی

این کتاب کم‌حجم، از سری داستان‌های فانتزی حیوانات است که در سال ۱۸۳۱ چاپ شده و به نظر می‌رسد نخستین کتاب داستانی نویسنده نیز باشد.

نویسنده: محمدرضا شمس
تصویرگر: علیرضا گلدوزیان
ناشر: شباویز / چاپ اول / ۱۳۸۱ / ۵۰۰۰ نسخه / ۱۶ صفحه / مصور / ۵۰۰۰ ریال

**فشرده داستان:**

خروسی عاشق روباه می‌شود و توسط الاغ از روباه خواستگاری می‌کند. روباه می‌پذیرد. در شب عروسی، مهمانان دعوت شده توسط آقا داماد (خروس) که مرغ‌ها و خروس‌ها بودند، در مراسم عروسی حاضر نشدند، اما مهمانان خاله روباه (عروس خانم) که جملگی روباه و شغال بودند، زدند و خوردند و رقصیدند... فردا صبح از آقا داماد (خروس)، فقط چند مُشت پر رنگارنگ بر جای مانده بود.

متن روایت شده، دگردیسی یک متن قدیمی است که برابر آن روباه، خروس را روی پرچین خانه‌ای می‌بیند. شیطنتش گل می‌کند و از راه چرب‌زبانی از خروس می‌خواهد که یک دهن آواز او را مهمان کند تا به یاد آوازهای دلنواز پدر خروس بیفتد. خروس بال‌هایش را به هم می‌زند، چشم‌هایش را می‌بندد تا صدایش را سر دهد که روباه می‌جهد و خروس را به دندان می‌گیرد و فرار می‌کند. البته روباه با همه زیرکی‌اش، فریب می‌خورد و لقمه لذیذش را از دست می‌دهد. زیرا در هنگام فرار و دور شدن از روستا، سگ‌ها بو می‌برند و پارس‌کنان حمله‌ور می‌شوند.

خروس به روباه می‌گوید، به سگ‌ها بگو که مرا از این روستا شکار نکرده‌ای. دهان باز کردن همان و فرار کردن خروس همان. وقتی سگ‌ها خاطرجمع می‌شوند و می‌روند، روباه می‌گوید: لعنت بر دهانی که بی‌موقع باز شود! و خروس هم می‌گوید: لعنت بر چشمی که بی‌موقع بسته شود و به این ترتیب، نویسنده این متن،آموزش اخلاقی خود را ارایه می‌کند.

چه رابطه‌ای میان این دو متن وجود دارد؟

نگفته پیداست که متن «عروسی»، برداشت آزاد و خلاقی از متن روباه و خروس کتاب‌های درسی است. این رابطه بینا متنی، اگر برای شنونده خردسال کتاب، رابطه‌ای آشنا نباشد، برای بزرگ‌ترها آشناست. با این فرض که مخاطبان این داستان، کودکانی باشند که هنوز توانایی خواندن متن را ندارند و به داستان گوش می‌کنند، در این صورت – شاید – فقط یک لذت از داستان ببرند و آن قصه شگفتی است که در این متن داستانی وجود دارد، اما مربی، پدر، مادر و یا آموزگار کلاس با خواندن این داستان برای مخاطبان خود، لذت دیگری هم خواهند برد و آن لذت بازآفرینی یک قصه قدیمی است که یک سر و گردن بالاتر از آن ایستاده است.

این داستان را اگر مخاطب جوان و یا بزرگسال بخواند، شاید در همان آغاز کار، نسبت تخیل و واقعیت این ماجرای داستانی را بسیار ضعیف

و حتی غیرممکن تلقی کند. اما یک کودکِ خردسال، در یک فرآیند درک کم‌تر شناخته شده، بدون کم‌ترین اما و اگر، این ساخت عجیب و غریب را می‌پذیرد.

انسانی کردن رفتارهای حیوانات در این داستان، سبب می‌شود تا خوانندگان با این متن ارتباط برقرار کنند.

جلوه‌های انسانی در جهان داستان «عروسی» عبارتند از:

عاشق شدن:

**«خانم روباهه پوزه باریکی داشت با چشمانی درشت و کشیده و قشنگ. خیلی قشنگ. اما از همه قشنگ‌تر، دم بلندش بود... خلاصه دمش آن‌قدر قشنگ بود که خروس بیچاره یک دل نه، صد دل عاشق شد.»**

دل بُردن:

**«خانم روباهه مثل کبک خرامید و آرام آرام از کنار خروس رد شد و دل او را برداشت و با خودش بُرد. حالا آقا خروسه دل نداشت.»**

خواستگاری کردن:

**«... آخر سر به سراغ الاغ رفت. الاغ هم چون الاغ بود، پذیرفت. به لانه روباه رفت و او را برای خروس خواستگاری کرد.»**

**برگزاری جشن عروسی:**

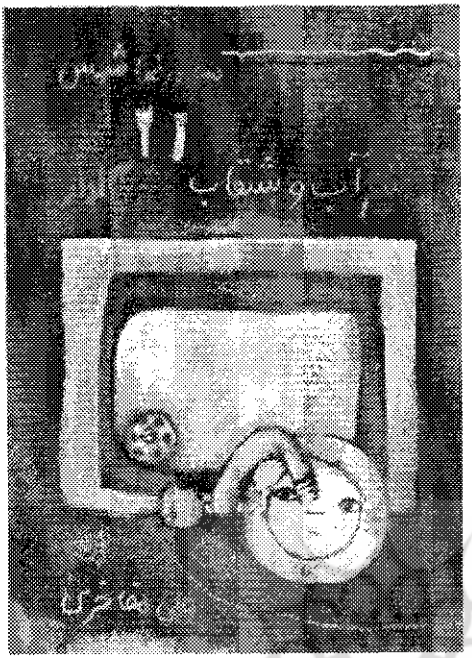
**«آن‌ها جشن گرفتند و تمام مرغ و خروس‌ها و روباه‌ها را به عروسی دعوت کردند.»**

استفاده از لفظ داماد:

**«فردای آن شب از آقا داماد فقط یک مشت پر رنگارنگ مانده بود!»**

## ۲- شیر آب و بشقاب چینی گُلدار

فشرده داستان: شیر آب، در ظرفشویی آشپزخانه خانه‌ای، به یک بشقاب چینی گلدار دل می‌بندد. بشقاب چینی گل سرخ قشنگی در گونه سمت



نویسنده: محمدرضا شمس
تصویرگر: علی مفاخری
ناشر: شباویز / چاپ اول / ۱۳۸۲ / ۵۰۰۰ نسخه
/ ۲۴ صفحه / مصور / ۶۰۰۰ ریال

چپ داشت. شیر آب عاشق شده بود، ولی خجالت می‌کشید و موضوع دلدادگی‌اش را به کسی نمی‌گفت. البته رفتار شیر آب با بشقاب گلدار ،طوری بود که پیش از آن‌که بقیه ظرف‌ها بفهمند، خود بشقاب فهمید. در میان ظرف‌ها یک ملاقه بود که حسودی می‌کرد و در صدد فرصتی بود تا رابطه شیر آب و بشقاب را به هم بزند و همین کار را هم کرد. او (ملاقه) یک روز با شیر آب بگو مگو می‌کند و تصمیم می‌گیرد با سرش به شیر آب ضربه بزند. شیر آب، جا خالی می‌دهد و ملاقه، محکم به بشقاب چینی گلدار می‌خورد و بشقاب را دو نیم می‌کند. شیر آب خودش را سرزنش می‌کند که چرا حرف دلش را به بشقاب

چینی گلدار نگفته است...

اگر در داستان قبلی (عروسی)، جانوران عامل کنش‌های داستانی بوده‌اند و نویسنده از صنعت ادبی «انسان‌پنداری جانوران» استفاده کرده بود، در داستان «شیر آب و بشقاب چینی گلدار»، صنعت تشخیص یا «جان‌دارپنداری اشیا» به کمک داستان‌نویس آمده است.

## نشانه‌ها و رفتارهای انسانی در میان کاراکترهای داستان

دیدن:
**«شیر آب وقتی برای اولین بار چشمش به بشقاب چینی گلدار افتاد...»**
دستپاچه شدن:
**«شیر آب وقتی برای... افتاد، چنان دست و پایش را گم کرد.»**
فراموش کردن:
**«چنان دست و پایش را گم کرد که همه چیز یادش رفت.»**
خندیدن:
**«بشقاب چینی وقتی می‌خندید...»**
حرف زدن:
**«ابر ظرفشویی... با آن صدای کلفت و خش‌دار گفت...»**
داشتن اعضای انسانی:
**«قلبِ شیر آب چنان تندتند می‌زد که...»**
فهمیدن:
**«چنان به نرمی آب خود را روی بشقاب ریخت که بشقاب، همه چیز را فهمید.»**
نوازش کردن:
**«انگار داشت بشقاب را نوازش می‌کرد.»**
منتظر نشستن:
**«از آن روز به بعد، شیر آب از صبح تا ظهر و از ظهر تا شب منتظر می‌نشست.»**
داشتن یا نداشتن غرور:
**«بشقاب چینی گلدار اصلاً مغرور نبود.»**
خجالت کشیدن:
**«شیر آب، خجالت می‌کشید.»**
زدن:
**«(ملاقه) با کله قلنبه‌اش محکم به شیر آب زد.»**
جاخالی دادن:
**«شیر آب، جاخالی داد.»**
دلسوزی:
**«بیچاره شیر آب حالش آن‌قدر بند شد که همه ظرف‌ها دل‌شان برای او سوخت.»**
گریه کردن:
**«شیر آب، مدام اشک می‌ریخت.»**
دوست داشتن:
**«(شیرآب) آه می‌کشید و می‌گفت: کاش گفته بودم که چقدر دوستش دارم.»**

محمدرضا شمس در این داستان نیز به عشق پرداخته است. شاید بتوان این داستان‌ها را نوعی عاشقانه کودکانه نامید؛ عاشقانه‌هایی ناآرام با پایانه‌هایی ناخوش و خشن. در داستان «عروسی»، خروس توسط روباه‌ها خورده می‌شود و در داستانِ «شیر آب و...»، بشقاب چینی گلدار شکسته می‌شود.

نویسنده برای تقویت بار عاطفی داستان و آسانی در باوراندن ماجرای شگفت داستان، کوشیده معشوق را از جنس چینی انتخاب کند تا قابلیت شکستن داشته باشد. حالا که موضوع باوراندن شگفتی ماجرای داستان پیش آمد، باید گفته شود که کار نویسنده در داستان «عروسی»، به مراتب آسان‌تر از کاری است که در داستانِ «شیر آب و...» صورت گرفته. شخصیت‌های جانوریِ داستانِ «عروسی» (روباه، خروس، بُز، بوقلمون، اردک، غاز، الاغ و...) به لحاظ مراتبِ وجودی، به انسان‌ها نزدیک‌ترند تا شخصیت‌های اشیایی داستانِ «شیر آب و...».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از این مهم‌تر، مهرورزی و رفتارهای عاشقانه میان جانوران، به سبب نزدیکی و قرابتی که جانوران با انسان دارند، باورپذیرتر می‌نماید. زیرا در جهان بیرون از داستان هم ما شاهد یارجویی و جفتگیری جانوران هستیم. در حالی‌که ابراز عشق و علاقه دو شیئ نظیر بشقاب و شیر آب،رفتاری تجربه نشده به شمار می‌رود.

داستانِ «شیر آب و...» از یک نظر دیگر هم زحمت بیش‌تری برای نویسنده‌اش به همراه داشت و آن نسبتش با روابط بینامتنیت است. کم‌تر درس‌خوانده ایرانی است که حکایت روباه و خروس را نخوانده و یا نشنیده باشد. داستان «عروسی»، در حقیقت یک بازروایی از متنی قدیمی به شمار می‌آید. در حالی‌که داستانِ «شیر آب و...»، سابقه روایی ندارد.

فصل مشترک این دو داستان در حوزه موضوع (عشق موجودات به هم) و نزدیکی تاریخ نگارش و انتشار آن‌ها، این گمان را به ذهن می‌آورد که نویسنده، به خلق یک «دوگانه» دست زده است.

نویسنده: محمدرضا شمس
تصویرگر: نگین احتسابیان
ناشر: شباویز / چاپ اول / ۱۳۸۲ / ۵۰۰۰ نسخه / ۱۶ صفحه / مصور / ۵۰۰۰ ریال

## ۳- خاله لک‌لک

**فشرده داستان:**

دختری که مادر ندارد، از خاله لک‌لک می‌خواهد برای او مادری بیاورد. خاله لک‌لک می‌گوید که نمی‌تواند این کار را بکند. خودش هم مادر ندارد و دلش می‌خواهد مادر داشته باشد. خاله لک‌لک به دخترک می‌گوید که برای مادر داشتن، باید بزرگ شود. دخترک، ناگهان بزرگ می‌شود و یک مادر برای خودش به دنیا می‌آورد. بعد سرش را روی پاهای مادر می‌گذارد و دراز می‌کشد. مادر هم با موهای دخترک بازی می‌کند و برای او قصه می‌خواند. خاله لک‌لک هم یک تخم می‌گذارد و روی تخم می‌نشیند. بعد از مدتی، پوسته تخم می‌شکند و یک لک‌لک بزرگ از تخم بیرون می‌آید و مادرِ خاله لک‌لک می‌شود.

داستان بدون مقدمه و افتتاحیه قصه‌وار، آغاز می‌شود. نویسنده با حذف موقعیت‌های آشنای زمانی و مکانی، مخاطب را یک‌راست به دل ماجرا هدایت می‌کند: «**دخترک، با غصه گفت: کاش من هم یک مادر داشتم.**» به این ترتیب، نویسنده – دست‌کم – دو کار انجام داده است:

۱-مرزبندی ساختارگرایانه با متن‌های افسانه‌ای

۲- ایجاد تعلیق در آغاز متن

با آن‌که جوهر روایت و ساختار درونی آن، قصّوی است، ولی شکل روایت، داستانی و از ساختاری نو برخوردار است. نویسنده هم‌چنین، از روایت‌نگاری و دیالوگ‌نویسی مألوف و سنتی،

خرق عادت می‌کند: «**اما بغض گلویش را نگرفت. حتی گریه هم نکرد.**»

## شگردهای نویسنده

بعضی نویسندگان حوزه کودک و نوجوان، از زبان توصیف و توضیح و روایت متکی به راوی استفاده می‌کنند، ولی نویسنده «خاله لک‌لک»، می‌کوشد از ابزار «نشان دادن» و بیان تصویری بهره بگیرد: «**باید هرطور شده یک مادر برای خودم پیدا کنم. چشم‌هایش به طور عجیبی درخشیدند.**»

درخشیدن چشم‌ها، نشان‌دهندهٔ چاره‌یابی و یافتن راه حل است.

یکی دیگر از ویژگی‌های این کتاب، در زمینه ساختار روایت متن و شیوه نوشتن، کوتاه‌نویسی جمله‌ها و گزاره‌هاست. نویسنده کنش‌ها و روایت‌ها را به صورت مقلوب، تکرار می‌کند.

نمونه یک: «**راه رفت و فکر کرد. فکر کرد و راه رفت.**»

نمونه دو: «**دور حیاط چرخید و فکر کرد: فکر کرد و دور حیاط چرخید.**»

به غیر از حالت تکرار که از این شگرد مُستفاد می‌شود، مفهوم «ادامه دادن» و «ادامه یافتن» کنش‌ها نیز از آن فهمیده می‌شود. این نوع جابه‌جایی جمله‌ها، به خودی خود، نوعی وزن آفرینی را به دنبال دارد.

## استفاده از باور افسانه‌ای:

«**دخترک پرسید: مگر تو بچه‌های کوچک را نمی‌آوری؟ خاله لک‌لک خندید: نه، آن مال قصه‌هاست. بچه‌ها را مادران آن‌ها به دنیا می‌آورند.**»(۲۹)

این‌که «لک‌لک»، مادر بچه‌های کوچک است و بنا به باور دخترک، بچه‌های کوچک را او می‌آورد، در اندیشه‌های اساطیری و نمادگرایانه ریشه دارد. چنان‌که **جیمز هال** می‌نویسد:

«**لک‌لک، نماد پرهیزگاری و مبشر بهار و در هنر عیسوی، مربوط به بشارت و تولد مسیح است و از ظهور او خبر می‌دهد. در تزیینات روی ظروف سفالی در چین، لک‌لک، نماد طول عمر است. گاهی نیز نشانهٔ هرا / جونو JUNO /HERA الهه یونانی - رومی مربوط به ازدواج و تولد است.**»

**هانس کورت** هم در فرهنگ جامع تعبیر خواب، درباره لک‌لک می‌نویسد:

«**لک‌لک در خواب نشانهٔ باروری است. رویای آرزو و اشتیاق لک‌لک دیدن، تعبیرش آن است که نوزادی در خانه متولد می‌شود.**»

هم‌چنین، در فرهنگ دیگری درباره لک‌لک، در نثری منظوم می‌خوانیم:

**چو لک‌لک دیده‌ای در خواب آرام**
**که او فردی است بی‌آرام و خوش‌نام**
**شراکت کردنش نیکوست نیکو**
**چو دوراندیش باشد کام می‌جو**

**استفاده از خوابسرود:**

**«[مادر] برایش لالایی خواند:**
**لا لا لا گل نرگس**
**نبینم داغ تو هرگز**(۳۳)

**بهره‌گیری از بازیسرود:**

پیوندهای بینامتنی در این متن کوتاه، محکم است؛ چنان‌که در انتخاب لک‌لک، پلی نامرئی بین این متن و اسطوره‌ها و نماد شرقی بسته شده و در گزینش لالایی هم این رابطه بینامتنی ایجاد شده است. این رویکرد، در دو بخش (یکی در میانه متن و دیگری در گزاره‌های پایان‌بندی) خودنمایی می‌کند:

«**خاله لک‌لک بر بلندی، چه می‌خورد؟ نان قندی!**»

این برداشت کوتاه، بریده‌ای دگردیسی یافته از متنی فولکلوریک است که اصل آن، چنین شکلی دارد:

**حاجی لک‌لک در بلندی**
**چی‌چی می‌خوری؟- نون قندی!**
**سهم من کو؟- گربه خورده!**
**اگه گربه رو ببینم - سَر دُمشو می‌چینم**

این شعر عامیانه، رفته رفته وارد حوزه ترانه‌های کودکانه شده و به شکل‌های گوناگون، بازروایی شده است.

به‌کارگیری این متن‌های به غایت فشرده شده در داخل یک متن داستانی، به دور از رفتارهای تصنعی در ساخت متن، صورت گرفته است.

**شگفتی‌سازی:**

شگفتی‌آفرینی‌های نویسنده در این روایت داستانی کوتاه، با استفاده از تخیل رها و کنترل‌پذیر، در چند جنبه و زمینه انجام می‌شود:

**الف) پایین آوردن لک‌لک از آسمان**

- نمونه اول: «**چون خاله لک‌لک جوابی نداد، [دخترک] دستش را دراز کرد. او [لک‌لک] را گرفت و پایین آورد.**»
- نمونه دوم: «**بعد به طرف پنجره دوید و از قاب پنجره نگاه کرد. خاله لک‌لک توی آسمان بود. دخترک، دستش را دراز کرد. خاله لک‌لک را گرفت و پایین آورد.**»

**ب) بزرگ شدن ناگهانی**

نویسنده با فشرده کردن زمان، دخترک را ناگهان به سن رشد می‌رساند تا او بتواند فرزندی به دنیا بیاورد: «**آن وقت به اتاق دوید و بزرگ شد. بزرگ و بزرگ و بزرگ. بعد برای خودش یک مادر به دنیا آورد.**»

**ج) مادرزایی**

نوزادی که دخترک (دختر بزرگ‌شده) به دنیا می‌آورد، یک کودک نیست، بلکه یک مادر است. با نگاهی عمیق‌تر می‌توان پذیرفت که به قول پروین اعتصامی: «همیشه دختر امروز، مادر فرداست»، ولی همزمانی رویداد زاییدن و مادر شدن نوزاد، از شگفتی‌هایی است که جز در دنیای داستان و ذهنیتی متمایل به رئالیسم جادویی، امکان‌پذیر و باورکردنی نیست. دختران کوچک، در عالم بازی و عروسک‌بازی، همواره در نقش مادر ظاهر می‌شوند و برای عروسک‌های خود، لالایی می‌خوانند و شعر و قصه می‌گویند. ولی کم‌تر دیده شده است که دختربچه‌ها در دنیای بازی، عروسک را به جای مادرشان بگیرند.

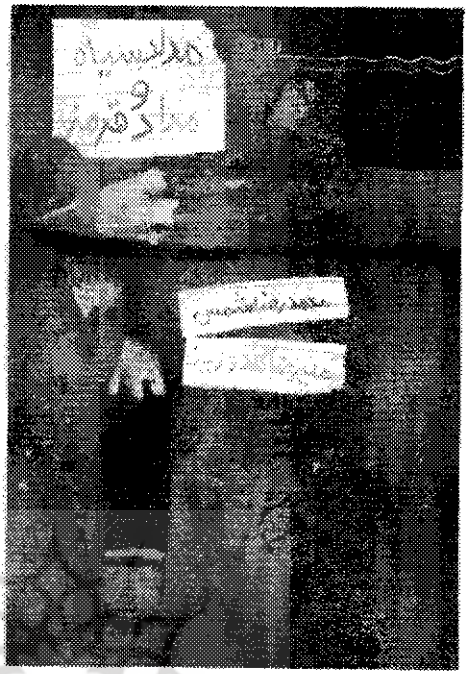
اندیشه مادرزایی که در لایه‌های معنایی و مفهومی این داستان نهفته، نه رفتاری فیزیولوژیک، بلکه رفتاری ذهنی نیز می‌تواند داشته باشد. به بیانی دیگر، آرزوی داشتن مادر، آرزوی یافتن تکیه‌گاه در دنیاست. مادرزایی،فقط به دخترک ختم نمی‌شود. لک‌لک هم برای خود مادری به دنیا می‌آورد. مادرزایی در دو پرده نشان داده می‌شود. اما شگفتی اصلی در فرآیند زایش لک‌لک،زمانی رخ می‌هد که لک‌لکی بزرگ از تخم بیرون می‌آید:

«**خاله لک‌لک گفت: من هم دوست دارم یک مادر داشته باشم. بعد گوشه‌ای نشست و یک تخم گذاشت. یک تخم خیلی بزرگ. روی آن نشست. کمی بعد تخم تکان خورد و شکست. یک لک‌لک بزرگ از توی آن بیرون آمد. خاله لک‌لک با خوشحالی گفت: سلام مادر!**»(۳۷)

**اندیشه دخترزایی:**

همه اشخاص این داستان، انگ جنسیتی بر چهره دارند:

- لک‌لک، مؤنث است (خاله لک‌لک).
- قهرمان اصلی قصه هم مؤنث است



نویسنده: محمدرضا شمس
تصویرگر: علیرضا گلدوزیان
ناشر: شباویز / چاپ اول / ۱۳۸۳ / ۵۰۰۰ نسخه / ۲۴ صفحه / مصور / ۶۰۰۰ ریال

(دخترک).

– شخصیت‌هایی که در میانه قصه پیدا (زاده) می‌شوند نیزمؤنث‌اند (مادر دخترک و مادر خاله لک‌لک).

فارغ از رویکردهای فمنیستی، نویسنده با خلق این شخصیت‌ها و کنش‌ها، اندیشه زایش و زندگی را در لایه‌های معنایی و مفهومی متن می‌دواند.

**تعامل جهان واقعی و رویا:**

گره اصلی داستان و عدم تعادل، با «نداشتن مادر» و جمله آغازین متن، شکل می‌گیرد. گره اصلی در ذهن یک شخصیت واقعی (انسانی) پدید آمده است، ولی در دنیای تخیل گشوده می‌شود.

تعادل فرجامین که همانا صاحب مادر شدن دخترک و لک‌لک است، در فرآیندی سوررئالیستی و جادویی پدید می‌آید.

## تصویرگری کتاب

تصویرگر در شیوهٔ تصویرگری، از نقاشی و کولاژ استفاده کرده است. این شیوه ترکیبی و تلفیقی،برخاسته از ویژگی تعاملی دو دنیای واقعی و تخیلی در فضای داستان است. دخترک که نسبت به دیگر شخصیت‌های کتاب، به دنیای واقعی و انسانی نزدیک‌تر است، لباسی به تن دارد که دامنش از تکه پارچه‌ای حریر و چروکین ساخته شده و نیم‌تنه‌اش، نقاشی است. این سبک (کولاژ)، به بیننده کمک می‌کند تا دخترک داستان را واقعی‌تر ببیند.

مادر دخترک و مادر لک‌لک، هر دو لباسی از پولک ماهی بر تن دارند. در افسانه‌ها، این لباس و حتی وجود زنانی با نیم‌پیکره‌ای از ماهی و لباس پولک‌نشان، به وفور دیده و نقل شده است. بنابراین، تصویرگر این کتاب، از خاصیت افسانه‌ها و قابلیت‌های تصویری متن کتاب، به خوبی بهره گرفته و تصویرهایی درخور با رنگ‌های متناسب خلق کرده است.

کتاب خاله لک‌لک، علی‌رغم حجم کم، حادثه‌ای است داستان‌آفرین که خیال‌ورزی شاعرانه و شیرینی دارد.

## ۴– مداد سیاه و مداد قرمز:

**فشرده داستان:**

مداد سیاه شبانه‌روز می‌نوشت؛ درباره هر چیز که فکر می‌کرد و یا هر چیز که می‌دید. مداد سیاه نوشته‌های خود را با صدای بلند برای مداد قرمز می‌خواند. مداد قرمز، داستان‌های مداد سیاه را قبول نداشت. کار مداد سیاه را تلف کردن عمر

می‌دانست. مداد سیاه می‌گفت که چاره‌ای ندارد. کارش نوشتن است. مداد قرمز اعتقاد داشت که زیادنویسی، باعث سطحی‌نویسی می‌شود. نویسنده باید آن‌قدر صبر کند تا تجربه کافی به دست بیاورد و بتواند شاهکار خلق کند! مداد سیاه آن‌قدر نوشت و نوشت تا کوتاه شد؛ کوتاهِ کوتاه. آن‌ها همیشه در مورد نوشتن یا ننوشتن، در مورد کم نوشتن یا زیاد نوشتن با هم بگو مگو داشتند تا این‌که روزی موشی که در سوراخ دیوار اتاق لانه داشت، حرف‌های آن‌ها را شنید. مداد سیاه داشت آخرین داستانش را می‌نوشت. موش دندان‌هایش می‌خارید. دوست داشت چیزی گیر بیاورد و بجَوَد. مداد قرمز توجه موش را به خود جلب کرده بود. مداد قرمز گفت که هنوز شاهکارش را ننوشته است. دلش می‌خواهد زنده بماند و به آرزویش برسد. پیشنهاد کرد که موش برود سراغ مداد سیاه که این همه داستان از خودش به یادگار گذاشته است. موش گفت که مداد سیاه چنگی به دل نمی‌زند. خلاصه مداد قرمز را به دندان گرفت و قرچ قرچ جوید. مداد سیاه به آخرین جمله‌های داستانش رسیده بود که تمام شد و دیگر چیزی از او باقی نماند.(۳۹)

داستان‌نویس اگر نتواند از خرده‌ریزهای پیرامون خود، برای ساختن داستان استفاده کند، از مداد و کاغذ که آشناترین ابزارهای نوشتن به شمار می‌روند، می‌تواند الهام بگیرد. محمد رضا شمس که کاسه و بشقاب و شیر آب ظرفشویی را وارد ماجرای داستانی می‌کند، مسلم است که از دم دست‌ترین وسیله نوشتن (مداد) هم نمی‌گذرد.

در این داستان نیز صنعتِ شخصیت‌بخشی به اشیا و جانوران (Personification) از یک سو و جاندارپنداری موجودات بی‌جان (Animism) از سوی دیگر، کاربرد پیدا می‌کند. باورپذیری کنش‌های انسانی در مدادها، به تناسب و موضوعیت نقش آن‌ها برمی‌گردد. مداد به جز نوشتن نقش دیگری ندارد. بنابراین، جابه‌جایی کنشگر انسانی (نویسنده) و کنشگر بی‌جان (مداد)، با هوشیاری و به آسانی صورت می‌گیرد و پذیرفتنی است.

داستان‌نویس برای انتخاب یک کاراکتر واسطه که در درجه نخست، در نقش داور رفتارها و گفت‌وگوهای دو شیئ (مداد سیاه و مداد قرمز) ظاهر می‌شود، با هوشیاری به سراغ ضرب‌المثل معروفِ «دیوار موش دارد، موش هم گوش دارد» می‌رود و به این ترتیب، حضور یک شخصیتِ جانوری را در کنار شخصیت‌های بی‌جان، طبیعی و منطقی جلوه می‌دهد.

شخصیت جاندار در این متن، از این نظر یک شخصیت میانی واسطه (میانجی) به شمار می‌رود که به لحاظ موقعیت وجودی و هستی‌شناسانه، از یک سو به کاراکترهای اشیایی نزدیک است و از سوی دیگر به شخصیت‌های انسانی، به اعتبار جاندار بودن و کنشگری‌های آگاهانه (غریزی) در جهان هستی. به بیانی روشن‌تر، پل و حلقه ارتباط بین موجودات (اعم از جاندار و بی‌جان) به حساب می‌آید.

**درونه‌شناسی:**

نویسنده در این متن – خواه ناخواه – چند درونمایه را مد نظر داشته است که به طور خلاصه، به آن‌ها می‌پردازیم:

## داستان به مثابه سوژه داستان!

موضوع اصلی این متن، حول محور داستان و داستان‌نویس، نوشتن داستان و طبقه‌بندی داستان‌ها و نوع ارزش‌گذاری آن‌ها می‌چرخد. این موضوع در قالب دیگری (مقاله) قابل نگارش بوده و بارها به قلم پژوهشگران نوشته شده است.

کودکان و نوجوانان به مثابه مخاطبان بالقوه این موضوع، حق دارند این بحث‌ها را در قالب مناسب خود بخوانند و بشنوند و قالب داستان، به علت غیرمستقیم گویی‌اش – شاید – بیش‌ترین تأثیر را داشته باشد.

## داستان به مثابه سنجش داستان

**الف) اندازه‌گیری کمی:**

برای اندازه‌گیری داستان، اساساً متر و سنجه دقیقی در دست نیست؛ یعنی نمی‌توان به نویسنده دستور داد و یا توصیه کرد که چقدر بنویسد. بعضی‌ها خیلی کم می‌نویسند و بعضی‌ها هم زیاد و خیلی زیاد. بعضی‌ها نوشتن، کسب و کارشان است و عده‌ای نیز بر حسب عادت و علاقه و حتی تفنن می‌نویسند. نویسنده داستان «مداد سیاه...» نیز در حال حاضر درزمره نویسندگان کم‌اثر جای دارد. بنابراین، شاید بتوان این داستان را به نوعی دفاعیه نویسنده در قبال تعداد کارش به حساب آورد. به زبانی شفاف‌تر، این داستان در حقیقت نوعی حدیث نفس نویسنده به شمار می‌رود. مداد قرمز با نشانه‌ها و رفتارهایی که دارد، می‌تواند نویسنده این کتاب را نمایندگی کند.

**ب) اندازه‌گیری کیفی:**

داستان خوب کدام است و چه معیارهایی دارد؟ مخاطب و یا خواننده در تعیین عیار آن چه نقشی دارد؟

یکی از معیارهای خوب بودن داستان در این کتاب، کم بودن تعداد آن است. این معیار در حقیقت، معیار سنجش کیفی نویسنده نیز به شمار می‌رود:

**«مداد قرمز گفت: به جای این‌که این همه بنویسی، یک قصه خوب بنویس. کم بنویس، اما خوب بنویس.»**

یکی دیگر از معیارهای خوب بودن داستان، مستقیماً به کیفیت آن اشاره دارد:

**«مداد قرمز گفت: ... یک چیز بنویس که به درد بخورد و ارزش خواندن داشته باشد.»**

## داستان به مثابه زندگی

هم مداد قرمز و هم مداد سیاه در این داستان،در نقش آدم‌های معینی، زندگی را تجربه می‌کنند؛ زندگی از نوع زنگی انسان‌ها. آن‌ها از یک جا شروع کرده، شرایطی را پشت سر گذاشته و به نقطه پایان رسیده‌اند.

نقطه پایان آن‌ها از نظر کیفیت و ارزشگذاری انسانی متفاوت است. مداد سیاه آن‌قدر کار کرده (نوشته) که جسمش ضعیف و عمرش کوتاه شده است. در مقابل، مداد قرمز در اثر کم‌کاری و داشتن جسمی سالم و چشمگیر، توجه موش را به خود جلب کرده است. بنابراین، کار کردن (نوشتن) در این متن، به مثابه زندگی کردن است و موش، نماد و نماینده مرگ است.

**«مداد قرمز با غصه آهی کشید و به خودش گفت: کاش یک قصه، فقط یک قصه مثل قصه‌های مداد سیاه نوشته بودم!»**

نویسنده برای کمیت (فراوانی)، کیفیتی در نظر گرفته که با این مفاهیم «به درد به‌خور بودن» و «ارزش خواندن داشتن» بیان شده‌اند.

## ب) داستان‌های حوزه نوجوان

### ۵- من، زن بابا و دماغ بابام

روایت این کتاب بنا به زاویه دیدش، خاطرگی داستان واره‌ای دارد. روایت با متنی تورات واره شروع می‌شود که پایان این پاره روایت، پس از ارجاع به پای صفحه، نشانی فیلم‌نامه‌ای را می‌دهد که به نظر می‌رسد که آن هم بر اساس اسطوره آفرینش نوشته شده باشد. به هر حال، نویسندهٔ

خوش‌ذوق به پیروی از مفاد پروسه آفرینش و مقید کردن آن به شش روز (شش مرحله / شش فرآیند)، متنش را در هشت روز می‌نویسد. شمس که – گویا – مدت‌ها در کمین سوژه‌ای این‌چنین نغز بوده، با شکار کردن آن، در عین ذوق‌زندگی و شعفی که از لابه‌لای سطرها و بندها می‌تراود، تصمیم می‌گیرد همه روایت‌هایی را که با این سوژه سنخیت دارند و روایت‌هایی را هم که در ساخت و بافت با این سوژه قرابت پیدا می‌کنند، به نوعی به سلسله متداخل این روایت متصل کند و خواننده و مخاطب را از دریچه دیگری با این متن‌ها رو به‌رو سازد.

شگرد نویسنده در انتخاب زوایه دید (زوایه روایت)، برگرفته از ساختار داستان آفرینش است. در واقع محتوا و درونه اثر، شکل و برونه اثر را می‌آفریند و خود را به نویسنده (شکل) تحمیل می‌کند. یکی از انواع یادداشت روزانه، در شکل‌گیری توالی زمانی داستان، در این کتاب اجرا شده است. نویسنده در این یاداشت‌های روزانه، فقط به قید روز (روز اول، روز دوم... روز هشتم) اکتفا کرده و در هر روز هم به یک یا چند ماجرای اسطوره‌ای و کهن الگویی اشاره نموده است.

نویسنده: محمدرضا شمس
ناشر: افق / چاپ اول / ۱۳۸۶ / ۲۵۰۰ نسخه / ۴۸ صفحه / ۲۸۰۰ تومان

**روز اول: زندگی در بهشت**

**الف: اسطوره‌پردازی**

زندگی کردن در بهشت و وسوسه‌های زن بابا. آدم در بهشت زندگی می‌کرد.

**ب: نمادسازی**

۱) اجبار زن بابا در مورد خوردن میوه:

**«زن بابا مرا برد زیر درختی و گفت: اگه از میوه‌های این درخت بخوری، برا همیشه تو بهشت می‌مونی.»**

زن بابا،نمادِ نامهربانی با بچه‌های شوهر است. کنش داستانیِ طنزآمیز و سر و ته (ماندن در بهشت) در این داستان، خواننده را به یاد حوا می‌اندازد.

۲) بریدنِ بند ناف در این‌جا، نمادِ قطع ارتباط آدمی با جهانِ بهتر و آمدنش به جهان خاکی است.

۳) دروغ گفتن و دراز شدنِ دماغ،بیان استعاری دار مکافات بودن دنیاست. این باور که بهشت و جهنم در همین دنیاست، در افواه همگان و عوام، در شکل داستانی‌اش با این استعاره بیان شده است.

**روز دوم: شاخ پیشانی!**

**«ننه عنکبوت می‌پرسد: خونه من تمیزتره یا خونه زن بابات؟**

**– خونه تو**

**– من قشنگ‌ترم یا زن بابات؟**

**– تو**

**ننه عنکبوت خوشش می‌آید و یک ماه**

**می‌چسباند رو پیشانی‌ام.**

**زن بابا حسودیش می‌شود. به طرف ننه عنکبوت می‌رود و خودش را لوس می‌کند:**

**- یالا منم می‌خوام**

**عنکبوته می‌پرسد: خونه من تمیزتره یا خونه تو؟**

**- خب معلومه، خونه من**

**- تو خوشگل‌تری یا من؟**

**- من**

**عنکبوته بدش می‌آید و یک شاخ می‌چسباند رو پیشانی‌اش.»**

راوی به این ترتیب، علت بدرفتاری‌های زن بابا را به یک حادثه خیالی و رمزی ربط می‌دهد.

**روز سوم:**

در این پاره متن، موضوع دروغگویی‌های بابا برجسته و متناسب با آن، ارتباط ذهنی با شخصیت داستان «آدمک چوبی» (پینوکیو) برقرار می‌شود. علاوه بر این ارتباط متنی، به دو متن آشنای دیگر هم اشاره می‌شود:

الف) سرود مشهور «زردی من از تو سرخی تو از من» که جنبه آیینی دارد و در جشن آتش آخرین چهارشنبه سال خوانده می‌شود، در این روایت اپیزودیک آورده می‌شود.

ب) داستان منظوم خاله سوسکه که در ادبیات شفاهی مردم کوچه و بازار ریشه دارد و از سالیان بسیار دور، ورد زبان بوده است. زن بابا که از ازدواجش با بابای راوی داستان ناراحت است،از زبان خاله سوسکه می‌خواند:

**«می‌روم به همدون / شو کنم به رمضون / نون گندم بخورم / هی بریزم هی بپاشم / منت بابا نکشم»**

**روز چهارم:**

در این داستانک، راوی یک صندوق دارد که در آن آرزوها و کتاب‌هایش را نگهداری می‌کند و یک چاه که گاهی کنارش می‌نشیند و برایش کتاب می‌خواند. چاه در این بخش از داستان، یک پناهگاه است.

**«هر وقت هوا خراب است یا سوز و سرما است و برف و بوران، تو چاه می‌خوابم و هر وقت زن بابا می‌خواهد کتکم بزند، تو چاه قایم می‌شوم.»**

و گاهی هم وسیله‌ای است برای درد دل کردن و عقده‌گشایی. حرف زدن با چاه، نشانگر غریبگی با محیط پیرامون است. این غریبگی از سوی مخاطبان و مردم است، نه آن‌که راوی دلش بخواهد با همه غریبه باشد!

نمونه این رفتار را در تاریخ سراغ داریم. ماجرای هق‌هق شبانهٔ پیشوای نخست شیعیان بر سر چاه، در دل نخلستان کوفه که در این‌جا شکل داستانی به خود گرفته و در قالب امروزی و کوچک‌تر بیان شده است.

راوی این داستان،چاه را وارونه می‌کند و با خود به سینما می‌بَرَد. سینما همان شهر فرنگ است؛ با آدم‌ها و رویدادهای رنگارنگ. راوی با این کارش، امکانی فراهم می‌کند تا همهٔ دردمندان بتوانند عقده‌های‌شان را خالی کنند.

**«جماعت یکی یکی سرشان را می‌کنند تو چاه، داد می‌زنند، جیغ می‌کشند، گریه می‌کنند و غصه‌هاشان را می‌ریزند آن تو. چاه خرد خرد پُر می‌شود از غصه. کم مانده بترکد.»**

راوی، چاه لبریز از غصه را به خانه می‌برد و یک سنگ صبور می‌گذارد جلوش. واژگونش می‌کند و غصه‌ها را می‌ریزد روی سنگ. سنگ می‌ترکد و غصه‌های مردم به در و دیوار می‌پاشد. بیان تمثیلی زیبایی که در این قسمت به کار رفته،

از قابلیتی حکایت دارد که می‌تواند در بازتولید متن، پویا و خلاق عمل کند. ساده‌سازی مسایل دشوار زندگی و مفاهیم هستی‌شناسیک، درست نقطهٔ مقابل فرآیند پیچیده‌سازی هنریِ مسایل پیش پا افتاده است که این هردو، از وظایف هنر و هنرمند به شمار می‌رود.

**روز پنجم:**

این قصه کوچک، خواننده حرفه‌ای و کتاب‌خوانده را به یاد داستان کوتاه «بچه مردم» جلال آل احمد می‌اندازد؛ با این تفاوت که در این‌جا، این زن باباست که می‌گوید:

«**تا کی باید شکم این پسره نره خر رو پُر کنیم... یالا همین حالا ببرش یه جایی گم و گورش کن!**»

متن باسابقه دیگری که در این پاره از داستان، سایه‌اش سنگینی می‌کند، لطیفه ملانصرالدین است:

«**ملا، میخ طویله‌ای را در زمین فرو کرده و نشسته کنارش. می‌پرسم: این چیه؟**

**- مرکز زمینه!**

**- کی گفته؟**

**- قبول نداری متر کُن!**»

و راوی، مانند کفش‌های میرزا نورزو، هر جا که پَرت می‌شود، دوباره برمی‌گردد جای اولش. چاشنی طنز و خوشمزگی که در لابه‌لای این حوادث شیرین به کار رفته، در حقیقت ملاتِ آشنایی‌زدایی است که می‌خواهد یک‌بار دیگر بعضی مسایل گذشته و عادی شده را به یاد ما بیاورد.

**روز ششم:**

بابا آن‌قدر دروغ می‌بافد و دماغش آن‌قدر دراز می‌شود که مجبور است در حیاط بخوابد. یک شب باران می‌بارد و دماغ بابا سبز می‌شود. ساقه‌اش پیچ می‌خورد و مثل لوبیای سحرآمیز می‌رود تا بالای ابرها.

در این پاره داستان، افسانه مشهورِ «جک و لوبیای سحرآمیز» یادآوری می‌شود. معلوم است که راوی، کودک باهوش و کتابخوانی است که در مواجهه با اتفاقات فانتاستیک، شبیه‌سازی می‌کند و آن‌قدر سیستماتیک مطالعه کرده و دارای قوه تحلیلی و هرمنوتیک شده که می‌تواند با استفاده از خاصیت «جابه‌جایی»، حوادثی را جایگزین مشاهدات خود سازد.

او حتی شیطنت‌های نوجوانان شهری را پشت سر گذاشته و به خاطر می‌آورد که روزی با چاقو روی پوست درخت‌ها شکلِ قلبِ تیرخورده را کشیده و یا یادگاری‌های دیگری می‌نوشته است.

**روز هفتم:**

زن بابای راوی، توی آینه نگاه می‌کند و از او می‌پرسد چه کسی از همه قشنگ‌تر است؟ آینه که نماد راست‌گویی و شفاف‌سازی است، می‌گوید پری دریایی.

زن بابا لجش می‌گیرد و پری دریایی را دنبال می‌کند. پری دریایی هم یک مشت سوزن و یک مشت نمک و یک بُطری آب برمی‌دارد و فرار می‌کند. زن بابا هم پشت سر پری دریایی و راوی، پری دریای، سوزن‌ها را می‌ریزد. پاهای زن بابا زخمی می‌شوند. پری دریایی نمک می‌پاشد، زخم‌های زن‌بابا می‌سوزند، ولی دست‌بردار نیست. پری دریایی آب را می‌ریزد، دریا می‌شود؛ زن‌بابا آن طرف و پری دریایی و راوی این طرف.

دست‌کم، دو قصه در این پاره متن یادآوری و یا مشابه‌سازی شده‌اند:

الف) افسانه فولکلوریک پیرزن و کدو قل‌قلی که پیرزن در بازگشت از خانه دخترش، یک مشت نمک و فلفل برمی‌دارد و وقتی با حیوانات سر

راهش که منتظر بازگشتش بودند، روبه‌رو می‌شود، می‌پاشد به چشم‌شان و نجات پیدا می‌کند.

ب) اسطوره موسای پیامبر و اعجاز شکافتن دریای نیل که طی آن موسا و پیروانش از نیل رد می‌شوند و بلافاصله، موج‌ها به هم می‌آیند و راه مخالفان را سد می‌کنند.

**روز هشتم:**

راوی در این تکه از روایت، تعریف می‌کند که مانند «شازده کوچولوی» **آنتوان دوسنت اگزوپری**، پا به سیارک خود (زمین) گذاشته و در آن‌جا جانورانی مانند بره و گیاهانی مانند گل سرخ،درخت و علفزار و یک چشمه برای پری دریای تدارک دیده است.

بیان در عین سادگی، ریشه در یک فکر فلسفی دارد؛ رو درروبی دو جهان فراتری و فروتری در این متن کوتاه و به ظاهر کودکانه صورت گرفته است.

فرآیند تخیل تا می‌خواهد شکل بگیرد و متنی ساختمند ساخته شود، به گونه‌ای که از یک سو دست در دست فلسفه و از سوی دیگر پا در دامنه طنز بگذارد، نویسنده منقار قلم را قیچی می‌کند و آن را از پیشروی در میدان فراخ تخیل بازمی‌دارد. ترمزی که نویسنده به کار می‌برد تا متن خود بپیچد و بماند و درجا بزند، پاره متن‌های عاریتی و یادآورانه‌ای است که نویسنده از این‌جا و آن‌جا می‌یابد و می‌آورد و با این کار، دست و پای متن پیشرونده را می‌بندد. در عوض، با صنعتی ادبی در این داستاک روبه‌رو هستیم. همان‌طور که در سطرهای نخست این قسمت از نوشتار (بند ۵) گفته شد، نویسنده در پیشانی داستان‌های پیوسته «من، زن‌بابا و دماغ بابام»، به پیروی از نویسندگان آمریکای لاتین و اسپانیولی زبان، در برداشتی توراتی، عصاره داستان‌های قابل طرح در پیرنگ حاضر را در قالب چند جمله منقبض، اتود زده است که با صنعت «لَفّ» مُلازمت دارد. پس از آن و در قالبِ شش اپیزود، ماجراهای هر روز را بسط می‌دهد و می‌گشاید که تکمیل‌کننده صنعتِ لَفّ بوده و «نشر» نام دارد. در تمام اپیزودهای هشتگانه، آرایهٔ «لف و نشر» به کار گرفته شده است. خرق عادت محمدرضا شمس در این مورد، دست زدن به ساختِ پایانه‌ای است که درست، عکس آرایه «لف و نشر» به نظر می‌رسد و آن پیچیدن همه آن چیزی است که در طول متن، حلقه حلقه باز شده.

این قبض و بسط روایت با استفاده از تخیلی شاعرانه انجام گرفته است،ولی شگرد اختتامیهٔ این داستان را باید صنعت جدیدی قلمداد کرد و نام «نشر و لفّ» را روی آن گذاشت:

**«بابا و زن‌بابا حال‌شان خوب است، اما حسابی پیر شده‌اند. زن‌بابا از جلد شیطان آمده بیرون، ولی هنوز هم گاه گداری شیطنتش گل می‌کند. شیطان از این بابت خیلی خوشحال است،اما زن‌بابا نه. بابا قصابی را ول کرده و انار می‌فروشد. دماغ درختی بابا یک عالم انار سرخ و درشت دارد. هر کس بچه‌اش نمی‌شود، می‌آید سراغ آن‌ها. زن‌بابا یک انار می‌دهد به او. زن‌بابا قابله است، کارش را خوب بلد است. طوری از وسط انار را نصف می‌کند که آب از آب تکان نمی‌خورد. یک بچه عین پنجهٔ آفتاب از تو انار می‌آید بیرون و می‌گوید: «آب!» زن‌بابا فوری به او نان می‌دهد. بچه می‌گوید: «نان!»**

زن‌بابا به او آب می‌دهد...

**«مردم یکی‌یکی می‌روند سراغ چاه و سرشان را می‌کنند داخلش و غصه‌شان را می‌ریزند آن تو. پری دریایی تند و تند سنگ صبور می‌گذارد جلو چاه...»**

در دیباچهٔ کتاب، اولش همه جا دود بود. خداوند آسمان را از دود آفرید. خداوند هفت

آسمان را در دو روز آفرید. بعد زمین را آفرید و کوه و جنگل و دریا را. خداوند، تمام این‌ها را در چهار روز آفرید. روز هفتم،آدم را آفرید. خداوند آدم را از خاک رس آفرید و از روح خود در او دمید. روز هشتم خداوند من را آفرید. این همان عبارتِ توراتی است که با استفاده از صنعتِ لَف نوشته شده است و من در این نوشتار،به آن قبض روایت گفته‌ام. نویسنده سپس برای هر روز، یکی از روایت‌های داستانی را پیش کشیده است و سفره آن‌ها را می‌گستراند. بعد از پرداختن به پاره متن‌ها و روایت‌های موزاییکی، یک بار دیگر این کلاف آشفته و گره واگره را دور قلمش می‌پیچد و به شکل یک گلوله درمی‌آورد. شاید به این نتیجه رسیده که این روایت‌ها از یک زاد و بُن هستند و باید به صورت یک کل باقی بمانند.

**روایت‌های متداخل و تودرتو**

نویسنده در این داستان کوتاهِ اپیزودیک، لابیرنتی آفریده که لایه‌های آن در یک کارکرد معنایی و مفهومی،یک نمودار حلزونی را به وجود می‌آورد.

من، منِ کله‌گنده: سه فیلم با یک بلیت!

**ساختارشناسی:**

داستان – خاطره‌های اپیزودیک کوتاهی است که دوشادوش خود، روایت‌های داستانی دیگری را پیش می‌برد. روایت‌های موازی که در دو حاشیه صفحه‌های کتاب چاپ شده‌اند، کاربرد دیداری – خوانداری دارند. یعنی فقط مخاطبِ خواننده می‌تواند هنگام خواندن، چشمی هم به آن پاره‌متن‌ها داشته باشد. مخاطبِ شنونده، از شنیدن و خوانش متن‌ها بی‌بهره است. پنهان نمی‌توان کرد که خوانندهٔ متن که سطرهای کتاب را از نظر می‌گذراند، نمی‌تواند به طور همزمان، هم متن اصلی و هم متن‌های حاشیه‌ای را بخواند. زیرا در آن صورت، ناگزیر است به یک گسست توأمان ذهنی و زبانی تن دردهد.

جنس و روایت‌های حاشیه‌ای نیز متفاوت است. روایت‌های حاشیه‌های سمت راست صفحه‌ها، رویکردی افسانه‌ای دارد و با فعل‌های گذشته ساخته شده است:

**«پادشاهی بود سه تا پسر داشت. دو تای‌شان جان نداشتند. یکی‌ش سر نداشت. پسری که سر نداشت، می‌خواست برود شکار. توی قصر پادشاه سه تا تفنگ بود. دوتاش شکسته بود. یکی‌ش گلوله نداشت...»**

روایت حاشیه‌های سمت چپ صفحه‌ها، با استفاده از فعل‌های «حالِ مستمر» (دارد گریه می‌کند) خواننده و مخاطب را در زمان حال جاری می‌کند:

**«پدرم دارد گریه می‌کند. انگشتم رامی‌گذارم کف دستش و می‌چرخانم. قلقلش می‌آید. می‌گویم: «لی لی لی حوضک». ذوق می‌کند. عاشق این بازی است «جوجو اومد آب بخوره، افتاد تو حوضک»**

ترکیب کردن چند زبان روایی در یک پیوستار، با هدف خلق یک کلیت، بدون شک در ادبیات کودک و نوجوان سابقه ندارد. شکل دیگر آن را می‌توان در کتاب‌ها و درسنامه‌های مدارس دینی پیدا کرد که به صورت مُحَشی (حاشیه‌نویسی شده) نوشته می‌شده‌اند.

روایت وسط صفحه که متن اصلی کتاب است، لحن و زبان دیگری دارد. هرچند به متن حاشیه سمت چپ نزدیک‌تر است، به سبب واقع‌گرایی‌اش، از هر دو متن حواشی دور می‌شود. در روایت حاشیه سمت راست، سوابق روایت‌های کودکانه و متن‌های آشنای قدیمی به کار گرفته شده است و این شگرد، گونه‌های متفاوتی از مخاطبان را در یک کتاب گرد هم می‌آورد:

**«نشسته‌ام... نشسته‌ام توی پارک روی نیمکت**

**سبز که همه جای آن پوسته پوسته شده و نگاه می‌کنم به آب‌نمای گرد و بزرگی که پر از چراغ‌های رنگی است. آب‌نما فواره ندارد...»**

نثر این روایت، داستانی‌تر، امروزی‌تر و بزرگسالانه است. دایره واژگان متن اصلی گسترده‌تر است. شخصیت‌پردازی در این روایت، مادی‌تر و قابل مشاهده است:

**«زیر چشم‌هایش دو کیس پهن و سیاه دارد. گردن ندارد. سر کوچکش باطاسی براق وسط آن چسبیده به شانه‌هایش. دستان درازش تا نزدیک زمین می‌رسد.»**

اگرچه متن‌های وسطی (اصلی) و حاشیه سمت چپ را به آسانی می‌توان تراوش ذهن و قلم محمدرضا شمس قلمداد کرد، روایتِ افسانه‌وار حاشیه سمت راست، با آن‌که سادگی درخوری دارد و به دور از توانایی قلم شمس نیست، شبهه استفاده از ساختار افسانه دیگران را در ذهن خوانندهٔ حرفه‌ای‌تر بیدار می‌سازد. این شبهه، نمونه‌های همبافت دیگری را به یاد خواننده خواهد آورد که در کتاب‌ها و مجموعه‌های فولکلوریک و قصه‌واره‌های بومی ایران و جهان ثبت و ضبط شده اند. از جمله این قصه‌های همبافت و همساخت، می‌توان از قصهٔ خانم روح‌انگیز کراچی نام برد که در سال ۱۳۶۸، در شماره ۳ سال هفتم ماهنامهٔ چیستا و در صفحه‌های ۴۰۲ – ۴۰۲ آن چاپ شده است.

روایت خانم کراچی، به گویش محلی فیروزآباد فارس است که به علت آسان‌خوانی و لزوم ارتباط‌گیری نوجوانان و آموزگاران، متن یاد شده را به زبان فارسی معیار،در زیر می‌آورم:

**«در روزگارِ بسیار بسیار قدیم، پادشاهی بود که سه پسر داشت. اولی نیم‌وجبی بود. دومیش ریزه میزه و لاغر بود و سومی پیراهن به تن نداشت. پسری که پیراهن به تن نداشت، مشت مشت ارزن برداشت و برای کبوترانی که نبودند، ریخت. پسران به راه افتادند؛ راهی که نه شروع داشت و نه پایان. آن‌ها در راه یک خورجین پیدا کردند که تَه نداشت. خورجین ته‌پاره را به کول پسری دادند که پیراهن به تن نداشت. آن‌ها همین‌طور که می‌رفتند،یک تیرکمان پیدا کردند. تیرکمان کِش نداشت. آن‌ها تیرکمان بدونِ کش را گذاشتند توی خورجینی که ته نداشت و خورجین را روی کول پسری گذاشتند که پیراهن به تن نداشت.**

**رفتند و رفتند تا به سه تا کلبه رسیدند. دو تا از کلبه‌ها خراب بودند و سومی اصلاً در و پیکر نداشت. توی کلبه‌ای که در و پیکر نداشت، سه تا پیرزن بودند. دوتاشان کور بودند و سومی اصلاً چشم نداشت. پیرزنی که اصلاً چشم نداشت، سه تا دیگ داشت. دو تا از دیگ‌ها شکسته بودند و سومی تَه نداشت. آن‌ها دیگِ بی‌ته را گذاشتند توی خورجینی که ته نداشت و خورجین را گذاشتند روی کول پسری که پیراهن به تن نداشت و قدم به راهی گذاشتند که نه شروع داشت و نه پایان.**

**آن‌ها رفتند و رفتند تا به صحرایی رسیدند که سه تا چشمه در آن بود. دو تا از چشمه‌ها خشک بودند و سومی آب نداشت. توی چشمه‌ای که آب نداشت، سه تا ماهیِ بودند که دو تاشان مُرده بودند و یکی اصلاً جان نداشت. آن‌ها با تیرکمانی که کش نداشت، زدند توی سر ماهی‌ای که جان نداشت. آن را گذاشتند توی خورجینی که ته نداشت و خورجین را روی کول پسری گذاشتند که پیراهن به تن نداشت و پا در راهی گذاشتند که نه شروع داشت و نه پایان.**

**رفتند و رفتند تا به یک باغ بزرگ رسیدند که اصلاً درخت نداشت. ماهی جان نداشته را توی دیگ بی‌ته گذاشتند و روی اجاقی گذاشتند که آتش**

**نداشت. ماهی چنان پخت که استخوان‌هایش سوخت، ولی گوشتش خبر نداشت. آن‌ها گوشت ماهی را چنان خوردند که شکم‌شان ترکید، ولی لب‌های‌شان خبر نداشت.»**

روایت «شمس» در حاشیه سمت راست، صرف‌نظر از این‌که ساخته ذهن اوست یا تراوش ذهن نویسنده‌ای گم‌نام و قدیمی، نسبت به افسانه خانم کراچی، پاک‌تر و پیراسته‌تر و سرراست‌تر است. پیراستگی و سرراستی روایت افسانه‌ای «شمس»، تنها در شفافیت و زلالی نثر و زبانش نیست، بلکه در ارتباط عناصر و ارکان حوادث آن نیز هست:

**«پادشاهی بود سه تا پسر داشت. دوتاشان جان نداشتند. یکیش سر نداشت. پسری که سر نداشت، می‌خواست برود شکار. توی قصر پادشاه سه تا تفنگ بود. دوتاش شکسته بود. یکی‌ش گلوله نداشت.**

**پسری که سر نداشت با تفنگی که گلوله نداشت، رفت طویله. سه تا اسب دید. دوتاش لنگ بود. یکی‌ش پا نداشت...»**

منطق حاکم بر پیرنگ این روایت، محکم‌تر و با چفت و بست‌تر می‌نماید. زیرا:

الف) شکار معمولاً سرگرمی غالب شاهزادگان است.

ب) برای رفتن به شکار، تفنگ لازم است.

ج) برای آن‌که تفنگ مورد استفاده قرار بگیرد، باید گلوله داشته باشد.

د) برای رفتن به شکارگاه، اسب لازم است.

این‌همان ویژگی ساختمندی قصه‌هاست. ساختمندی قصه‌ها و از جمله این قصه معترضه، کار دیروز و امروز نیست و هر که آمد، چیزی بر آن نهاد تا به این غایت رسید. با این حال، محمدرضا شمس با دیرآغازی داستان‌نویسی‌اش، کوشیده حرف‌هایی برای گفتن داشته باشد و جبران سال‌های ننوشتن را بکند. عمده‌ترین کاری که شمس در این متن سه‌لایه کرده، تلاش برای نزدیک ساختن سه گونه نثر و سه نسبت از واقعیت است. به این ترتیب که روایت حاشیه سمت راست (پادشاهی بود سه تا پسر داشت...) «افسانه» است. روایت اصلیِ کتاب یک سری حوادث تخیلی از نوع آزاد به شمار می‌رود:

**«به سمت آب‌نما می‌روم و لباس‌هایم را یکی‌یکی درمی‌آورم... صدای جیغ خفه چند زن بلند می‌شود. بی‌اعتنا داخل آب می‌شوم. خنک است. مورمورم می‌شود موهای تنم مانند دانه‌های شانه سیخ می‌شوند. از سنگ وسط آب‌نما می‌روم بالا و فواره می‌شوم.»**

روایت پس از درغلتیدن به شخصیت‌پردازی یک مأمور که زیر چشم‌هایش دو کیسه پهن و سیاه دارد و گردن ندارد و سر کوچک و طاسش که وسطش براق است، به شانه‌هایش چسبیده و توضیحات دیگر، از قبیل نوشتن در آب با خودنویس، به جایی می‌رسد که راوی از آب بیرون می‌آید (یعنی از ماهی بیرون می‌آید) و باز هم یک شگفتی بدیع دیگر:

**«یک دفعه مأمورهای پارک مثل مور و ملخ به طرفم حمله‌ور می‌شوند. انگار تازه یادشان افتاده که من فواره شده‌ام. چند ضربه مشت و لگد نثارم می‌کنند و کشان کشان بیرونم می‌آورند. سرم هنوز میان ماهی‌هاست. دارد اختلاط می‌کند با آن‌ها. وقتی چانه‌اش گرم می‌شود، دیگر کسی جلودارش نیست. لباس‌هایم را می‌پوشم و کورمال کورمال می‌روم به سمت نیمکت. مأموری سرِ خیسِ آبم را می‌دهد دستم.»**

بسیاری از نویسندگان و داستان‌نویسان ایران در سال‌های اخیر، وقتی خواسته‌اند داستان‌های تخیلی و فانتزی بنویسند، مهار تخیل را رها نکرده‌اند که زیاد از مرزهای واقعیت دور شود، اما امروز برخی

از داستان‌نویسان، به پیروی فانتزی‌نویسان بزرگ جهان و با استفاده از زاویه جریان سیال ذهن در داستان‌های کودکانه، کوشیده‌اند کاربَری خیال را تغییر دهند. از سوی دیگر، کودک داستانخوان امروزی، دیگر آن کودک قصه‌شنوی دیروز نیست که ذهنش ورز نیافته باشد. او چند قدم برداشته و به دنیای عجیب و غریب رؤیاهای دیجیتالی وارد شده است. نسلی که **رولد دال**، می‌خواند و با هری پاتر زندگی می‌کند، به آسانی می‌تواند ایماژها و صور خیال تنیده در داستان‌های سوپر تخیلی را دریابد و با این متن‌ها ارتباط بگیرد. رابطه داستان – متن‌های اصلی این کتاب با عنصر واقعیت، رابطه‌ای نخ‌نماست؛ آن‌چنان‌که در متن‌های افسانه‌ای نیست.

و دست آخر، روایت‌های حاشیه چپ کتاب که به نظر می‌رسد برای تعدیل فانتزیِ متن میانی و اصلی کتاب، نوشته شده، حاوی عنصر پوپولیستی و رنگ و بوی ادبیات شفاهی در این متن حاشیه چپ، آشکار است. این سه ویژگی روی هم، جهان متکثری می‌سازد که شناسنامهٔ جهان واقعی عصر ماست؛ جهانی سه‌لایه و در عین حال یکدست. عناصر کهنه و پیچیده در پرده‌های نو. آمیزه‌ای از سنت و مدرنیته. تو گویی زبان فارسی خودمان که صندوقی است از واژه‌های فارسی و عربی و لاتین و ترکی و مغولی و روسی و...

نویسندهٔ باذوق این متن‌ها، انگار پرده‌خوان خلاقی است که در پرده‌هایش، داستان‌های حماسی و پهلوانی را با روایت‌های عاشقانه و حتی صحنه‌های سوگ در هم می‌آمیزد و برای تماشاگران گوناگونش نقالی می‌کند.

در نظر آوریم که یک نقال، به جای داستان‌های حماسی و پهلوانی و حتی دینی، داستان‌های امروزی را در بوم پرده، آن هم به سبک کوبیسم نقاشی کند و برای رهگذران نمایش بدهد. در این صورت، شکل ارایهٔ پرده و ژانر نمایش، به سبک سنتی و قدیمی است، ولی روایت، روایت امروزی و جدید است. دایره فرض را کمی گسترده کنیم و اجازه بدهیم که به جای ضرب مُرشدی برای پُر کردن فضای نقالی، از نوازنده‌ای دوره‌گرد بخواهیم که مثلاً آکاردئون بنوازد.

محمدرضا شمس مخاطبان روایت‌هایش را با یک بلیت، به تماشای سه فیلم دعوت کرده است. سه فیلمی که غیر از عنصری با جنس واقعیت، در یک‌جا به تلاقی می‌رسند و آن ذهن آشفته‌ای است که یک پایش در تاریخ و پای دیگرش در حسب حال است. گرهی که همهٔ این روایت‌ها را به هم پیوند می‌زند،«فهم جهانِ هستی»، از دریچه توهم هنرمندانه است. آن‌چه توهم هنرمندانه را از توهم فلسفی جدا می‌کند، طنز شِکاکانه شکننده‌ای است که با فانتزی آمیخته شده و شوخ و شنگی مبهوت‌کننده‌ای به آن بخشیده است. تمام زیبایی‌های این متن‌ها و نثرها، در گرو همین شیرین‌کاری بدیع قرار دارد.

### ۷. من و بورخس و کافکا و باقی ماجرا

«زندگی‌نامه» یکی از قالب‌های شناخته شده نگارشی است. زندگی‌نامه خودنوشت نیز یکی از زیرمجموعه‌های بیوگرافی به شمار می‌رود. محمدرضا شمس،پس از نوشتنِ «من، منِ کله‌گنده» و گرم شدنِ دست و قلمش و چشیدنِ طعم روایت‌های کش‌دار و کشش‌دار، بر آن شده تا یک بار دیگر در این عرصه قلم‌فرسایی کند و این ژانر را برای همیشه بدرود گوید. یک نویسنده مگر می‌تواند چند و چندین مرتبه از یک شگرد و از یک قالب خاص، مانند بیوگرافی استفاده کند؟

بنابراین، شمس با فرصت به دست آمده و میدان فراهم شده، در صدد برآمد تا تمام زوایای قابل گفتنِ زندگی خود را در قالب داستان – خاطره،

روایت کند. اما برای آن‌که متن زندگی‌نامه، به درازا نکشد و خسته‌کننده نشود، از شگرد و ترفند قبلی‌اش استفاده و چند پاره‌متن طراحی می‌کند و در حواشی کتاب و پا به پای هم آن‌ها را به پیش می‌برد. برای تقریب به ذهن،ناگزیر این گونه‌های متن متداخل و متکامل را شماره‌گذاری کرده‌ام:

الف) متن اصلی کتاب (متن شماره ۱) که یک حسب‌حال به تمام معناست. بخش‌هایی از این متن، نقش واسطه و پیش‌برنده را بر عهده دارد و به عنوان کاتالیزور عمل می‌کند. این نقش و نمود در پیشانی کتاب، خودنمایی می‌کند:

**«بچه که بودم، پدرم همیشه می‌گفت: من این همه عمرکرده‌ام، اما آخرش هم نفهمیدم در کجای این دنیا ایستاده‌ام. می‌گویم: مردی بود که می‌خواست بداند در کجای دنیا ایستاده است. برای همین، اول جلوی خانه‌اش را متر کرد. بعد کوچه، خیابان، دشت، بیابان. روزها و شب‌ها متر کرد و رفت. ماه‌ها و سال‌ها متر کرد و رفت...»**

گزاره‌های اول که در کتاب با قلم و فونتِ نسخ نوشتاری، نشان داده شده، به مثابهٔ یک ریل اصلی است که واگن‌های حاملِ بار و مسافر را به قصد مقصد معلومی حرکت می‌دهد. بدیهی است که ایستگاه‌های میان راه، مسافران و بارهای دیگری را نیز می‌پذیرد و با خود همراه می‌کند. حتی ممکن است درطول راه و تلاقی‌های تعریف شده، نامه‌های پستی را تحویل بگیرد و سوزن‌بان‌ها، پیغام‌های شفاهی را به لوکوموتیوران و دستیارانش بدهند تا به صاحبان‌شان برسانند.

نکته جالب در متن شماره یک یا همان حسب حال، خیال‌ورزی و فانتزی‌نویسی است با تلمیحات و مراعات‌النظیرهای شاعرانه و اشاره‌های یادآورانه که ذهن خواننده‌های حرفه‌ای و کتاب‌خوانده را به اشخاص و آثار مشهوری ارجاع می‌دهد. چند نمونه می‌آورم.

**نمونه اول:**

**«از خانه می‌زنم بیرون. زنم می‌پرسد: کجا می‌ری؟**

**– دنبال کافکا**

**– چی؟**

**– هیچی بابا... هیچی. الآن برمی‌گردم.»**

**نمونه دو:**

**«می‌گویم: پسر نوح با بدان بنشنست، خاندان نبوتش گم شد.»**

نمونه سه:

**«از کنار درخت سیبی می‌گذریم. نیوتن زیر درخت نشسته. مثل همیشه اخم کرده. من ندیدم این آدم هیچ وقت بخندد. بورخس هم ندیده. کرم‌ها و سیب‌ها از آن بالا نگاهش می‌کنند. دست می‌کنم توی جیبم و یک مشت نیروی جاذبه درمی‌آورم و می‌گذارم کف دستش. اخمش باز نمی‌شود. نیروهای جاذبه را توی ماهیتابه می‌ریزد و بو می‌دهد...»**

ب) متن تکمیلی و الحاقی را که لابه‌لای سطرها و پاراگراف‌های متن حسب حال آمده، با شماره ۲ از سایر متون کتاب، متمایز کرده‌ام. یک نمونه از آن را که بلافاصله پس از گزاره آغازین نوشته شده، در ابتدای این نوشتار (شماره ۷ – من و بورخس...) ذکر کرده‌ام. در صفحه‌های بعد، قصه مردی را که می‌خواست بداند در کجای دنیا ایستاده، این‌گونه پی می‌گیرد:

**«چهل و نه سالش که شد، درست روز تولدش، یک‌دفعه تصمیم گرفت عقب عقب برود و رفت. اول به دیروز رسید. بعد به پریروز و پس‌پریروز. بعد رسید به روزی که دخترش به دنیا آمده بود و پسرش و روزی که زنش رفته بود گل بیاورد و**

**گلاب و با اجازه بزرگ‌ترها، گفته بود:«بله!» بعد رسید به جواتی‌اش و روزی که با اولین دختر صحبت کرده بود و از خجالت سرخ شده بود و تا خانه را یک‌نفس دویده بود.»**

محمدرضا شمس که لذت شعر – نثرهای داستانی و خیال‌ورزی‌های شگفت را قبلاً چشیده و نتوانسته بود از آن دل بکند، در این کتاب نیز توسن ذهن و قلمش سرکشی کرد و سر از چراگاه قبلی درآورد و دوباره در آب‌نمای پارک آب‌تنی کرد و پیش چشم این همه مردم، فواره شد. راوی در حالی‌که دارد با **بورخس** و **کافکا** محاکات می‌کند، پاکشان پاکشان به پارک می‌رسد:

**«مردی با دوچرخه از بالای سرمان می‌گذرد. دنبال ابیاته می‌گردد. روی نیمکتی درست روبه‌روی آب‌نمای بزرگ پارک می‌نشینیم. به سمت آب‌نما می روم و لخت می‌شوم. مردم ایستاده‌اند و حیرت‌زده تماشایم می‌کنند. بی‌اعتنا داخل آب می‌شوم. خنک است. مورمورم می‌شود. از سنگ وسط آب‌نما می‌روم بالا و فواره می‌شوم.»**

نویسنده با پیوند زدن متن‌های **بورخس**، **کافکا** و خودش، در حقیقت در صدد تصویر کردن جهانِ **بورخسی** – **کافکایی** و هدایتِ خواننده به فرامتنی است که «جهانِ مطلوبِ او»ست. هر که شمس را نشناسد – شاید – گمان کند که نکند دارد ادا و اطوار درمی‌آورد؟! نکند هنوز مدرن و مدرنیست نشده، پُست مدرنیست شده؟ و عَلَم ضد داستان برافراشته است! در حالی‌که فی‌الواقع این‌گونه نیست و او به این نحله از نثرنویسی دست پیدا کرده و آن را دنبال می‌کند.

ج) **متن شماره ۳** (حاشیه سمت راست کتاب):

به پیروی از تجربه کتاب پیشین، بخش‌هایی از زندگی‌نامه، در حاشیه‌های صفحه‌های کتاب آمده است. در این حاشیه، نویسنده زندگی‌نامه شناسنامه‌ای‌اش را در معرض داوریِ خوانندگان و مخاطبان گذاشته است. این‌که مثلاً ۴۹ سال دارد و در فروردین سال ۱۳۳۶، در محله شاهپور تهران به دنیا آمده و پدرش او را با شاهنامه آشنا کرده و او مانند بسیاری از مشاهیر، از کلاس و مدرسه گریزان بوده و برادرش مترجم است و مبادا مانند خیلی‌ها او را با برادرش اشتباه بگیریم و همسرش هم دستی در نوشتن دارد و یکی از پسرانش از نویسندگی فرار می‌کند و آن دیگری – گویا – به حرفه پدر علاقه‌مند است و شاید قدم در این راه بگذارد.

شیرینی نثر این بخش، مزید بر علت شده است و در کنار کوتاهی آن قرار می‌گیرد و خواننده پیش از آن‌که به خود بیاید، متن این حاشیه به پایان آن می‌رسد. ویژگی بارز این زندگی‌نامه سجلی و ثبت‌احوالی، اختصار و ایجاز به‌جا و مفید آن است. خواننده در این نوع از زندگی‌نامه، انتظار ندارد که نویسنده از زیر و بم روز و ماه و سال زندگی‌اش بگوید و تقویم تاریخ را ورق بزند.

د) متن شماره ۴ (متن حاشیه سمت چپ کتاب):

این بخش را می‌توان زندگی‌نامهٔ هنریِ نویسنده قلمداد کرد. در این روایت کوتاه نیز شمس تعریف می‌کند که در کودکی، از قصه‌های مادربزرگش و عمه‌اش لذت می‌برده و شده بوده قصه‌گوی محله و همکلاسی‌ها. نکته فنی جالبی که در این خاطره – بیوگرافی هست،خلاقیت و قابلیتِ خلق و آفرینشِ محمدرضا شمسِ کودک است:

**«... تاقصه‌ای می‌شنیدم، فوری می‌دویدم توی کوچه و برا بچه‌ها تعریفش می‌کردم. هرجا هم می‌دیدم حوصله بچه‌ها سر می‌رود، فوری ماجرای تازه‌ای بهش اضافه می‌کردم. حتی بعضی وقت‌ها برا خوشایند بچه‌ها، پایان قصه را عوض می‌کردم و یک پایان دیگر برایش می‌ساختم.»**

شمس در این حاشیه‌نویسی، اعلام می‌کند که بعد از انقلاب، مجموعه تلویزیونی (عروسکی) «زاغچه کنجکاو» را برای گروه کودک نوشت. بعد از آن سریال‌های «هادی و هدی» و «قصه‌های کوچهٔ ما» را نوشت و بازی کرد.

خوب که نگاه می‌کنم، می‌بینم ابتکار بدی نیست. نویسنده ضمن روایت داستانش، خواننده را با سرگذشت زندگی هنری خود آشنا می‌کند. این آشنایی، از نزدیک و بدون واسطه صورت می‌گیرد و به همین دلیل، صحت و سلامت آن بیش‌تر است و تمام زوایای زندگی شخص را در بر می‌گیرد. البته به شرطی که نویسنده زندگی‌نامه، دچار ملاحظه کاری و خودسانسوری نشود.

### ۸. دخترهٔ خل و چل

مواد اولیهٔ این رمانچه، چندین بار در پی و دیوار کتابچه‌هایی مانند «من و زن‌بابا و بابام» و «من، منِ کله‌گنده» و «من و بورخس وکافکا و باقی ماجرا» به کار گرفته شده است.

نویسنده در طول مسیر نوشتن این داستان‌ها، مانند بنایی عمل کرده که با این مصالح و ملات، کارهای مشابه و در عین حال متفاوتی انجام می‌دهد. زمانی با خشت و ماسه و سیمان چهاردیواری کوچکی می‌سازد تا مرغ و خروس‌ها در آن آرام بگیرند. گاهی هم با همان خشت و ماسه و سیمان، دیواری برپا می‌دارد تا قطعه زمینی را محصور کند و گاهی هم ممکن است خانه‌ای بسازد با اتاق‌های زیاد برای سرپناه.

دراین‌مثال که‌شباهت‌زیادی‌باکارداستان‌نویسان و از جمله کار محمدرضا شمس دارد، چند نقطهٔ مشترک وجود دارد:

الف) ایده ساختن (خواه برای سرپناه – خواه برای محصور کردن)

ب) مصالح ساختمانی نظیر خشت و ماسه و سیمان

ج) سازندگان (بنا و کارگران)

د) قالب (دیوار، مرغدانی، خانه و...)

در کار محمدرضا شمس و مشخصاً در کتاب «دختره خُل و چل» نیز ساز و کار پیش‌گفته،به عینه وجود دارد. دغدغه شمس در «من و زن‌بابا و...» و «من، منِ کله‌گنده»، در حقیقت ساختن آن چهاردیواری و محصور کردن بوده؛ هم‌چنان‌که در «من و بورخس و...» فقط مصالح را آماده کرده و پای کار ریخته است. او وقتی آمادگی قلم و توانایی ذهنیت پُرکشش خود را دید و سبک سنگین کرد، تصمیم گرفت رمانواره‌ای (خانه‌ای) بسازد تا ملات‌ها و مصالح موجود بلااستفاده نمانند و به کار بیایند. ملات‌ها و مصالح به کار رفته در رمانچه «دختر خُل و چل» کدامند؟

**راوی:**

در این داستان شیرین و شگفت نیز یکی از شخصیت‌ها، ماجراهای ریز و درشت را روایت می‌کند. راوی اول شخص در این داستان، نزدیک‌ترین آدم به حوادث به شمار می‌رود. این راوی، مانند بسیاری از راویان اول‌شخص نیست که بیرون داستان نشسته باشد و در مقام داستان‌نویس عمل کند، بلکه خود نه تنها در گود میدان است که علت همه یا بسیاری از حوادث داستان به حساب می‌آید. وضعیت روحی و روانی این راوی، به گونه‌ای است که بی‌ملاحظه این و آن شخصیت داستانی، حتی بدون ملاحظه خوانندگان، از زیر و بم حوادث و از پیدا و پنهان آدم‌های داستان پرده برمی‌دارد. انتخاب این راوی با هوشمندی صورت گرفته است. این هوشمندی چند ویژگی دارد:

الف) منِ راوی، منِ نویسنده نیست. بنابراین آن‌چه روایت می‌کند، از خاطره فاصله خوبی گرفته

است. فضاسازی مناسب و شخصیت‌پردازی، سبب شده تا متن، حال و هوای داستان به خودش بگیرد. هرچند تکرار حوادثِ خرد و ریز در کتاب‌های دیگری و قبلی‌اش، خواننده زیرک و منتقد را به این تلقی نزدیک می‌سازد که نویسنده دارد با زیرکی خاصی دیده و شنیده‌های خود را از زبان یکی از آدم‌های داستان که نقش محوری نیز دارد، به گونه‌ای روایت می‌کند که – توگویی – داستانِ ذهن‌ساختِ اوست.

ب) راوی این داستان، خُلواره است و یا خودش را به دیوانگی زده تا آن‌چه را که در سلامتِ عقلی نمی‌توان گفت، بر زبان بیاورد و طبیعی جلوه دهد.

اساساً کم‌تر داستانی است که از زاویه ذهنی مغشوش و آشفته روایت شود و راوی‌اش، آدمی معمولی باشد. خل‌بازی‌ها و شیرین‌عقلی‌های این راوی (خانم بَس) خواننده را به یاد «بنجیِ» **فاکنر** می‌اندازد که در «خشم و هیاهو»، وظیفه سنگین بخشی از روایت داستان را به عهده دارد. تفاوت خانم بس و «بنجی خُله» خشم و هیاهو، در میزان نقش اوست. «بنجی» حادثه‌ی مرکزی داستان خشم و هیاهو را از منظر نگاه خود بازگو می‌کند. در حالی‌که خانم بس در این داستان، هم راوی اصلی است و هم شخصیت اصلی. البته در خُل و چل بودن خانم بس می‌توان تردید روا داشت. یک دختر روستایی و بی‌سواد و با ذهنی ساده و آشفته، چگونه می‌تواند این همه شخصیت‌های تاریخی را به نام کامل معرفی کند؟

**«ابراهیم ادهم، رابعه بنت کعب، اویس قرنی هم همه قامت بسته‌اند و نماز می‌خوانند.»**

و در جایی دیگر از همین روایت، در معرفی عمو شیرازی می‌گوید:

**«تند است. اخلاق ندارد. تلخ‌زبان است. زبانش مثل تریاک تلخ است.»**

تلخیِ تریاک، تجربه چشیدن لازم دارد. در هیچ جای داستان اثری از تریاک دیده نمی‌شود و نشانی از آشنایی خانم بس با تریاک نیست. پس چگونه این شناخت در او به وجود آمده است؟ و جالب‌تر در جای دیگری از داستان، هنگامی‌که عمو قدیر، جنازه پسرش را روی دست می‌آورد، در مقام یک شاهنامه‌خوان حرفه‌ای می‌خواند:

**«چه گویم چو آگه شود مادرش / چگونه فرستم کسی را بَرَش؟»**

و تهمینه (زن عمو قدیر) – چه اتفاق جالبی! نام زن قدیر که عملی نظیر عمل رستم از او سر می‌زند نیز تهمینه (مادر سهراب) است – به سر و صورتش ناخن می‌کشد و ضجه می‌زند: «دریغش نیامد از آن روی تو / از آن برز و بالا و بازوی تو!»

این همه حضور ذهن و وسعت آگاهی و تسلط بر حوادث و متونِ تاریخی و حماسی، با این شخصیت پریشان‌حال و روان‌پریش دیوانه، سازگاری منطقی و طبیعی و باورکردنی ندارد. پس پای یک راویِ دانا و هوشیار در سایه به میان کشیده خواهد شد. خواننده در این زمینه، چه کسی را قابل‌تر و دَم‌دست‌تر از نویسنده سراغ دارد؟

**ج) بهانه روایت:**

در این‌که داستان، روایت است، شکی نیست. در این‌که همیشه در داستان کسی هست که ماجرا و داستان را روایت می‌کند، شکی نیست. در این‌که هر روایت داستانی، توسط هر راوی باید دلیل، علت و بهانه‌ای داشته باشد نیز شکی وجود ندارد. بهانه تعریف کردن این همه حوادث تلخ و شیرین و ریز و درشت، این همه اتفاقات که بعضی از آن‌ها جسارت می‌خواهد، وجود خود خانم بس خُل و چل است. وگرنه شمس چگونه می‌توانست زندگی در روستاهای دور اراک را این‌گونه از سیر تا پیاز بازگو کند؟

**د) زاویه روایت و سبک نگارش:**

برای طبیعی جلوه دادن یک روایت سیال ذهن، وجود راویِ خُل، امکان و فرصت بسیار مناسبی است. نویسنده بهره‌برداری دیگری هم از این روای کرده و آن بیانِ رویدادهای شگفت‌انگیز است. طراحی یک داستان، با زمینه رئالیسم جادویی، کار آسانی به نظر نمی‌رسد؛ زیرا – خواه ناخواه – خلق داستان سوررئال بایستی از یک منطق برخوردار باشد. باید بهانه‌ای برای روایت آن وجود داشته باشد. بنابراین، چه کسی برای این کار، از یک راویِ ذهن آشفته بهتر؟

فرازی از رئالیسم جادویی در این داستان، برای اقامه دلیل کافی به نظر می‌رسد:

**«بابام می‌گوید «میرزا حسین یک چیز دیگه‌س. بهترین کشاورزِ این چند پارچه آبادیه» میرزا حسین بالای سر گاوش نشسته است. سر گاوش را مثل بچه تو بغلش گرفته و شیون می‌کند. می‌پرسم: «چی شده؟ بچه‌ت مرده؟» می‌گوید:«کاش بچه‌م مرده بود. کاش خودم مرده بودم.» مثل زن‌ها زیق می‌کشد و گریه می‌کند.«حالا من چه کار کنم؟ چه خاکی به سرم بریزم؟»**

**میرزا حسین با خوشحالی گاو را برمی‌دارد و سر تا پایش را می‌بوسد و یک عالمه از مش مردان دعا و خرمهره می‌گیرد و آویزان می‌کند به گل و گوشش...»**

محمدرضا شمس، جلوه‌هایی از واقعیت‌های عینی را با فراواقعیت‌های ذهنی در هم می‌آمیزد و واقعیت دیگری می‌آفریند که با وجود دارا بودن جنبه‌ها و عنصرهای سوررئال، چنان راستواره می‌نماید که از هر واقعیتِ واقعی، شیرین‌تر و باورپذیرتر به نظر می‌رسد.

داستان‌های این کتاب، بخشی از تاریخ نانوشته و شفاهی روستاهای ایران، در دوره‌ای از تاریخ حیات اجتماعی مردم ایران به شمار می‌آید. داستان‌هایی در مورد اصلاحات ارضی، نظام دهقانی و اتفاقاتِ ارباب و رعیتی، حضور سپاهی دانش و بهداشت در روستا به منظور فراهم کردن پیش‌نیازهای مدرنیزاسیون و وسترنیزاسیون، رعایت نکردنِ بهداشت روانی و وجود دختران و پسران عقب‌مانده ذهنی، زن‌ستیزی و تضییع حقوق شهروندی زنان، چندزنه بودنِ ارباب‌ها (از جمله ارباب قادری در این داستان که خانم بس را به عقد خود درمی‌آورد)، فقر و جهل و بی‌سوادی و رواج خرافات و...

در این شرایط دشوار و بر این زمینه اجتماعی، مسلماً آدم‌هایی نظیر آدم‌های رمانچهٔ « دختر خُل و چل» تولید خواهند شد. آدم‌هایی که در داستان‌های جلال آل احمد (نفرین زمین) و احمد محمود (زایری زیر باران) و اکثر داستان‌نویسانِ اجتماعی‌نگار ایران حضور دارند.

سبک نگارش محمدرضا شمس، ویژگی‌های خودش را دارد. او در بیش‌تر داستان‌هایش، پاساژهای متنی باز می‌کند و با ایجاد فضاهای بازشونده و قابل گسترش، حوادث را مانند پازل در کنار هم می‌چیند. نمونه‌های فراوانی از این رویکرد، در داستان‌های نوجوانانه‌اش قابل اشاره است:

**«بیچاره آباجی‌م پشت دار قالی نشسته و هی گریه می‌کند. از بس گریه کرده، چشم‌هاش مثل آب(چشمهٔ) پینو خشک شده است.»**

بعد بلافاصله می‌گوید:

**«خشکسالی است... الآن یک عالمه ساله که باران نیامده. هوا خیلی گرم است. از پای اجاق و تنورم گرم‌تر است... از جهنم هم گرم‌تر است. آدم همین‌طوری بیخود بیخودی عرق می‌کند و پوست تنش می‌سوزد.»**

و یا در جایی دیگر از داستان می‌خوانیم:

**«امنیه شکم‌گنده مثل تپاله توی تنور سرخ می‌شود. راهش را می‌کشد و می‌رود.»**

بی‌درنگ گزاره‌های زیر با سطر بعدی شروع می‌شوند:

**«یک عالمه تپاله و هیزم گذاشته‌اند زیر اجاق‌ها. همه سرخ شده‌اند. تپاله‌های سرخ شده با بوی چلو، قاطی شده. بوی گوشت و پیاز سرخ کرده می‌آید. من لباس سفید پوشیده‌ام و سوار مادیونم؛ یک مادیون لاغر مردنیِ قهوه‌ای.»**

مانند آدم‌هایی که حرف را به حرف می‌چسبانند، روایت داستانی، بند بند و آجُر به آجُر شکل می‌گیرد و به پیش می‌رود.

از پاسازهای متنی که بگذریم، توافق‌های ضمنی نویسنده را با آدم‌های داستانش داریم. شخصیت‌های کم‌خطا و کم‌خلاف که تحت حمایت نویسنده، به درون متن خزیده‌اند. این زیاد مهم نیست. مهم، ورود این آدم‌ها به متن است. وارد که شدند، دیگر آن مقدار بصیرت و حق‌شناسی دارند که جای پای‌شان را محکم کنند و با حضور فعال خود،آبروی نویسنده را بخرند. کدام نویسنده است که شخصیت‌هایی را به جهانِ داستانش راه دهد که نیمه پنهانِ نویسنده را در گیر و دار روایت‌ها، بازتاب ندهند و بازروایی نکنند؟

اساساً هر داستان‌نویس – خواه ناخواه – در صدد روایتِ «خودِ درون» و «خود بیرون» خودش است. برخی نویسنده‌ها با استفاده از صنعتِ فرافکنی و به قول خودمانی «کی بود کی بود؟ من نبودم»، آن‌چه را که بر خوشان گذشته و یا خودشان منشأ تولید آن بوده‌اند، به آدم‌های درون‌متنی نسبت می‌دهند. آن‌ها با این کار، خودشان را در پس و پشت متن‌ها و رویدادها پنهان می‌سازند تا گردی بر قبای‌شان ننشیند و سالم و غیرقابل نقد و موقر باقی بمانند و پرچین‌های حرمت و حیای‌شان نزد خوانندگان و مخاطبان فرو نریزد و هم‌چنان محفظ و پابرجا بمانند. با این دید که آن‌ها – ناسلامتی – نویسنده‌اند و نویسنده که آدم معمولی نیست. با او نباید شوخی کرد. نباید سر به سرش گذاشت. او نباید اشتباه کند. نباید عاشق شود. هیچ خبط و خطایی – گویا – نباید از او سر بزند که اگر غیر از این باشد،انگار دیوارهای اعتماد او نزد مخاطب و خوانندگان آثارش فروخواهد ریخت.

## طنازی نویسنده

در پایان، به یک نکته دیگر اشاره می‌شود و آن لحن نقر و رابطه آن با واقعیت‌های بیرونیِ ماجراهاست. در همه این داستان‌ها، اعم از داستان‌های کودکانه و نوجوانانه، چاشنیِ قدرتمند و تأثیرگذار طنز – کم یا بیش به تناسب حوادث و آدم‌ها – به چشم می‌خورد. اساساً طنز، عصاره متن‌های ادبی است. این عنصر چنان در بافت متون ادبی و داستانی تنیده شده که اگر طنز را از بسیاری از متن‌ها حذف کنیم، بخش‌های چشمگیری از هنر و زیبایی آن‌ها را حذف کرده‌ایم.

در جدی‌ترین متن‌ها هم گاهی جوهره‌ای از طنز وجود دارد. باور داشتن به طنز، باور داشتن به این است که هیچ باور ثابتی – انگار – وجود ندارد. از منظر روان‌شناسی، فقط آدم‌های جدی و دارای رفتارهای ثابت و بسیار مطمئن که همه چیز را بر مدار ثبات می‌بینند و از این همه نابه‌سامانی و بی‌نظمی و شگفتی دچار حیرت نمی‌شوند، طنز ندارند. هنگامی که حیرت نمی‌کنیم، هنگامی که پیرامون خود را می بینیم و از روابط و مناسبات موجود میان پدیده‌ها و آدم‌ها تعجب نمی‌کنیم، میانه‌ای با طنز نداریم. این گزاره معنای دیگری هم دارد. آدمی که در گرمای زیاد قرار می‌گیرد، ولی تشنه نمی‌شود و یا عرق نمی‌کند، باید به درستی ساز و کارِ اعضای بدنش شک کرد.

شمسِ داستان‌نویس که اگر گذارش به وادی

داستان نمی‌رسید، لامحاله شعر می‌سرود، روحیه و رویکرد طنز را در آثارش به نمایش می‌گذارد.

طنزآفرینی در نوشته‌های کودکانه، به سختی صورت می‌گیرد. این سختی در ناتوانی نویسنده ریشه ندارد، بلکه در مخاطب و گیرنده پیام ریشه دارد که به آسانی آن را درنمی‌یابد و نمی‌تواند با آن همراه شود.

شمس برای آفرینش فضایی طنزآلود، دست به دامن داشته‌های ذهنی کودکان می‌زند. او روی حکایتی دست می‌گذارد که کودکان دورهٔ دبستان، شکل دیگری از آن را درکتاب‌های درسی‌شان خوانده‌اند. «دختر خل و چل» در مجموع، برای نویسنده‌اش یک پرش است: پرش از دو نظر. از یک نظر برش‌ها و پرش‌هایی از زندگی واقعی است که به اجمال در سطرهای گذشته به آن پرداختم و از نظر دیگر، پرش نویسنده است به سوی رمان‌نویسی.

سخن آخر این‌که کتاب‌های جاده، دیوانه و چاه، صیادان ماه نیز هر کدام ویژگی‌های خود را دارند که بررسی آن‌ها در این نوشتار کوتاه میسر نگردید. امید است در نگاه بعدی و در فرصت مناسب دیگری به این کتاب‌ها بپردازیم.

## پی‌نوشت

۱. **عروسی**، محمدرضا شمس: نشر شباویز، چاپ اول و ۱۳۸۱
۲. پیشین، صفحه ۳
۳. پیشین، صفحه ۴
۴. همان‌جا، صفحه ۹
۵. همان‌جا، صفحه ۱۳
۶. همان‌جا، صفحه ۱۴
۷. **شیر آب و بشقاب چینی گلدار**، محمدرضا شمس: شباویز، چاپ اول ۱۳۸۲.
۸. پیشین، صفحه ۱
۹. همان‌جا، صفحه ۱
۱۰. همان، صفحه ۱
۱۱. همان، صفحه ۱
۱۲. همان، صفحه ۲
۱۳. همان، صفحه ۸
۱۴. همان، صفحه ۸
۱۵. همان، صفحه ۸
۱۶. همان، صفحه ۱۱
۱۷ – ۱۸. همان، صفحه ۱۲
۱۹ – ۲۰. همان، صفحه ۱۷
۲۱ – ۲۲ – ۲۳. همان، صفحه ۲۰
۲۴. **خاله لک‌لک**، محمدرضا شمس: شباویز، چاپ اول، ۱۳۸۲، صفحه ۱
۲۵. پیشین، صفحه ۱
۲۶. همان، صفحه ۱
۲۷. همان، صفحه ۲
۲۸. همان، صفحه ۹
۲۹. همان، صفحه ۶
۳۰. **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، جیمز هال: رقیه بهزادی، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ اول ۱۳۸۰، صفحه ۹۲
۳۱. **فرهنگ جامع تعبیر خواب**، هانس کورت: محمدعلی شجاعی تهران، انتشارات تهران، چاپ دوم ۱۳۷۷، صفحه‌های ۵۴۹ – ۵۵۰
۳۲. **فرهنگ تعبیر خواب**، صابر کرمانی: نشر محبی، چاپ اول ۱۳۸۰، صفحه ۱۷۹
۳۳. خاله لک‌لک، پیشین، صفحه ۱۰
۳۴. پیشین، همان‌جا
۳۵. پیشین، صفحه ۲
۳۶. پیشین، صفحه‌های ۱۰ – ۱۱
۳۷. پیشین، صفحه ۹
۳۸. پیشین، صفحه ۱۳
۳۹. **مداد سیاه و مداد قرمز**، محمدرضا شمس: شباویز، چاپ اول ۱۳۸۳
۴۰ – ۴۱. پیشین، صفحه ۴
۴۲. پیشین، صفحه ۲۱